



Núm. 22 (Tardor 2023), 1-23 | ISSN 2014-7023

**LES VARES DE L'AMOR.
UN CAS DE RELACIÓ TEMÀTICA INTERTEXTUAL
ENTRE LES LÍRIQUES TROBADORESQUES
OCCITANA, FRANCESA I ALEMANYA**

Joan Dalmases Paredes

Universitat de Barcelona/Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg

jdalmases@ub.edu

ORCID: 0000-0002-2775-4684

Rebut: 24 març de 2023 | Revisat: 19 desembre de 2023 | Acceptat: 29 desembre 2023
| Publicat: 30 desembre de 2023 | doi:10.1344/Svmma2023.22.2

Aquest article s'engloba dins del projecte d'investigació *Estudio de la canción de mujer en la lírica galo-románica y germánica y de la figura femenina como constructora del espacio sociopoético trovadoresco* (PID2019-108910GB-C21) i és una part dels resultats del projecte de recerca postdoctoral *Die Rezeption der romanischen höfischen Frauenstimme im Minnesang*, finançat per la fundació Alexander von Humboldt.

Resum

Aquest article ofereix un exemple dels contactes literaris entre les tradicions trobadoresques occitana, francesa i alemanya a través de la comparació i la classificació de l'ús del motiu literari de la vara. Aquesta metàfora tan particular ens ha permès traçar una xarxa d'antecedents i d'influències que demostra la fluïdesa amb la qual els motius literaris traspassaven fronteres lingüístiques i culturals durant l'Edat Mitjana. La nostra anàlisi ens ha dut a descobrir l'ús de la imatge en textos poc coneguts, a reenfocar composicions clàssiques des d'una nova perspectiva i a posar en estreta relació obres aparentment distants.

Paraules clau

bastó, vara, fin'amors, trobador, trouvère, Minnesänger

Abstract

This article offers an example of the literary contacts between the Occitan, French and German troubadours' traditions through the comparison and classification of the use of the literary motif of the rod. This particular metaphor has allowed us to trace a network of antecedents and influences that demonstrates the fluidity with which literary motifs crossed linguistic and cultural boundaries during the Middle Ages. Our analysis has led us to discover the use of the image in little-known texts, to refocus classic compositions from a new perspective and to bring apparently distant works into close relationship.

Key words

stick, cane, fin'amors, trobador, trouvère, Minnesänger

Els trobadors occitans se serveixen, des dels seus orígens, de tot un ventall d'imatges, temes i motius literaris en relació a la *fin'amor* que es van repetint i reelaborant en diferents contextos poètics i que, en molts casos, acaben per fossilitzar-se com a eixos vertebradors de l'expressió amorosa cortesana. Els exordis estacionals, la separació entre el cor i el cos del poeta o la mirada de la dama com l'espurna que inflama l'amor són només alguns dels exemples més habituals que podem detectar en el corpus trobadoresc occità, extensíssim i aparentment homogeni, però més variat del que l'ull inexpert és capaç de detectar. La majoria d'aquestes imatges s'expandeixen més enllà de les fronteres d'Oc ja des de mitjans del segle XII, tal i com demostren les convergències formals i/o temàtiques entre poetes occitans i francesos, com Raimon Jordan (ca. 1178–1195) i Thibaut de Champagne (1201–1253)¹, i entre autors d'àmbit romànic i germànic, com Folquet de Marsella (ca. 1155–1231) i Rudolf von Fenis († ca. 1196)².

En el present article s'analitza el recorregut d'un motiu poc freqüent dins de la tradició trobadoresca, però no per això menys rellevant: l'itinerari ens demostrarà com aquesta imatge, sovint aïllada o escassament emprada pels trobadors és, en realitat, un cas paradigmàtic de contacte poètic intercultural. La imatge en qüestió és la de la vara o el bastó amb el qual Amor colpeja les seves víctimes, i que hem comptabilitzat en un total de disset composicions pertanyents a les tradicions occitana, francesa i alemanya. Els textos han estat agrupats per afinitat formal i temàtica fins a obtenir la classificació que es presenta a continuació³, i que en alguns casos sorprèn, com ja s'ha mencionat, per les clares semblances i les estretes relacions entre obres geogràficament distants.

1. La vara d'Amor

Iniciem el nostre recorregut per un dels primers trobadors documentats. En el seu sirventès moral *Dirai vos senes duptansa* (BdT 293,18), Marcabré (1130–1149) critica durament el que per a molts dels seus contemporanis podria definir-se com a *fin'amor*. Segons ell, el sentiment afectiu que temps enrere era pur i sincer ha degenerat fins a convertir-se en un foc pecaminós que ho consumeix tot al seu pas. Ja no queda ni una

1. *Phelipe, je vous demant* (L 240,60), de Thibaut de Champagne, és un *contrafactum* de *Lo clars temps vei brunezir* (BdT 404,4) (*Connecting Medieval Music* [Web]).

2. El *Minnesänger* va servir-se de fins a tres composicions de Folquet de Marsella per a compondre *Gewan ich ze minnen ie guoten wân* (MF 80,1): *S'al cor plagues, be for'oïmais sazoz* (BdT 155,18), *Si tot me sui a tart aperceubutz* (BdT 155,21) i *Tan m'abelis l'amoros pensames* (BdT 155,22).

3. La classificació que oferim agrupa els testimonis trobadorescos en què la vara o vares serveixen de metàfora per a l'experiència amorosa. Hem deixat de banda, per tant: l'ús sexual que Marcabré en fa a *Bel m'ès quan la rana chanta* (BdT 293,11 v. 52); les referències no metafòriques d'Arnaut Daniel a *Lo ferm voler q'el cor m'intra* (BdT 29,14 v. 4, 14, 24, 25, 32); la identificació del poeta amb un nen i de la dama amb una vara a la qual es tem, present també a Arnaut Daniel (v. 11), a *Got sende ir ze muote* (MF 63,20 v. 8), de Heinrich von Veldeke, i a *Swenne ich genaden ie gegen ir gedahte* (KLD 24, XIII 2 v. 8), de Hiltbolt von Schwangau.

de les qualitats positives de l'amor, d'ençà que ha quedat reduït a la seva forma més física i vulgar i existeix només com una malaltia despietada, nociva i sense cura. La composició es tanca amb la cèlebre estrofa citada a la *Vida* del cançoner K: «Marcabrus, fills de Marcabrú, /fo engenratz en tal luna /qu'el sap d'Amor cum degruna»⁴ v. 67–69.

El missatge principal de la cançó se sintetitza en la setena cobla, que, pel seu sentit i ubicació dins del text, podríem considerar el nucli del sirventès:

Ab diables pren barata
 qui fals'Amor acoata,
 no·il cal c'otra verga·l bata;
 –Escoutatz! –
 plus non sent que cel qui·s grata
 tro que s'es vius escorjatz.
 (v. 37–42)

Amor és aquí referit com a *fals'Amors*, terme que Marcabrú emprà per tal d'apuntar a totes les nocions prèviament exposades⁵. El poeta se'n serveix també per criticar tots aquells que es deixen endur pels instints més baixos i carnals sense plantejar-se que tal tendència no fa més que perjudicar-los. Aquesta idea fonamental es condensa aquí mitjançant el motiu de la vara⁶: la *fals'Amor*, obra del diable, és un bastó que colpeja repetidament els seus acòlits de forma cruel i que provoca en el pecador un dolor superior a ser escorxat viu.

Una imatge molt semblant, però allunyada del context moralitzant, la trobem a la composició *Après mon vers vueil sempr'ordre* (BdT 389,10), un lament amorós en el qual Raimbaut d'Aurenga (1147–1173) s'abandona al sentiment afectiu i es deixa endur pel cor amb l'esperança de ser guiat vers un amor pur i noble. A través de l'escisió entre el cos i el cor, que provoca simultàniament alegria i tristesa («(...) m'a vout trist-alegre»⁷ v. 19), el poeta posa de manifest la força destructora i alhora regeneradora de la *fin'amor*, que el té atrapat com un colom dins d'una trampa. En conseqüència, a l'amant li és impossible de pensar en res més que no sigui la seva dama, i és la intervenció directa de la vara d'Amor el que li ho impedeix en cas que ho intenti:

Soven pens q'ailhors mi derga,
 e pueis Amors ten sa verga,

4. Citem els versos seguint l'edició de DEJEANNE 1909: 77.

5. La idea és recurrent en el corpus líric del trobador, i és anomenada *fals'Amor* (BdT 293,37 v. 14), *fals'Amistat* (BdT 293,5 v. 3) i *amor volatgier* (BdT 293,19 v. 37), per posar només alguns exemples. Marcabrú es refereix a l'amant que practica la *fals'Amor* com a *fals Amic* (BdT 293,13 v. 9).

6. Nosaltres hem traduït *verga* per “vara”, però també hauríem pogut optar per “bastó”, “pal” o, com proposa RIQUER en aquest context (1975, p. 185), “fuet”.

7. Versos extrets de l'edició de PATTISON 1952, p. 78.

qe·m n'a ferit de grieus pols,
 e·m ditz c'ap mals no·m aerga;
 q'ieu non sui escarniz sols
 q'escarnitz fon ia n'Aiols.
 (v. 13–18)

En aquesta ocasió, el bastó és l'arma amb la qual la *fin'amors* (i no la *fals'amors* marcabruniana) amenaça cada vegada que el jo líric procura escapar-se de la seva influència. Raimbaut especifica, a més, que es tracta de la mateixa vara amb la qual el sentiment afectiu el va atacar per primera vegada quan va caure sota els encants de la dama, i de la qual Amor se serveix per reconduir aquells que intenten burlar-lo (com el pobre i desconegut personatge d'Aiols). Podem entendre l'objecte, per tant, com una prolongació metafòrica del poder despòtic que Amor exerceix sobre les seves víctimes.

Aquesta mateixa imatge és utilitzada pel francès Gontier de Soignies (ca. 1150–1225) com a cloenda de la cançó *Lan ke li dous chans retentist* (L92,11), on el *trouvère* fa un ús del motiu de la vara molt més proper al de Raimbaut que no pas al de Marcabré. El cor del poeta experimenta un dolor profund i dolç, fruit del bell somriure i de l'encisadora mirada de la dama. Les súpliques exigint pietat, en consonància amb la noció de *mesura* trobadoresca, van acompanyades per la descripció d'alguns dels símptomes que provoca la malaltia amorosa, com ara els plors i la pèrdua de la capacitat de parla en presència de l'objecte de desig. Els mals exposats han provocat en el *trouvère* un terrible canvi de mentalitat, deixant-lo vulnerable i afligit. El jo líric no és la mateixa persona des que s'ha enamorat; aquest és el missatge que el poeta vol transmetre al llarg de la cançó i que rebla en l'estrofa final:

Gontiers, ki fis les mos en chant,
 dis ke ja nus n'aura garant
 dès qu'il est batus del vergant
 dont li amors bat son amant.
 Esperance ai, qui me sostient,
 de joie avoir, mais tart me vient.⁸
 (v. 41–46)

8. L'oxímoron "dolor dolç" és present en moltes composicions trobadoresques de l'àmbit d'Oc: «si m'ant doutz consir vengut» (BdT 74,2, v. 87); «lo dous cossir del belh cors benestan» (BdT 106,1, v. 29); «Lo doutz cossire/que·m don'Amors soven» (BdT 213,5, v. 1–2); «car de ren als no son miei dous consire» (BdT 375,23, v. 43); «pos li dous consire/que·m solon ausire/tenon mon cor gay» (BdT 461,37, v. 29–31). Algunes variants de la mateixa idea substitueixen *cossire* per *mal* i descriuen el dolor com a plaent: «tant es la dolors plazens/que·l dous mals d'amor mi dona» (244,9, v. 20–21); «vol mais soffrir lo dous mal/per amors que s'en gueria,/tant es plazens malautia» (244,9, v. 39–41). D'altres parlen de dolça pena o dolç martiri: «al dous pessar vuelh ma dolor refranher» (16,18, v. 33); «car autramen non porri'eu morir/tant bonamen, ni ab tant doutz martire» (167,17, v. 23–24).

El motiu de la vara s'empra aquí per expressar l'impacte psicològic que l'experiència afectiva ha tingut en el poeta, i que es trasllada a l'àmbit metafòric en forma d'agressió física. El bastó, igual que en el text de Raimbaut d'Aurenga, és de nou l'arma de la qual Amor se serveix per ferir els amants. En aquesta composició, a més, tot indica que l'atac és també el cop d'efecte que esperona el *trouvère* a cantar, tal i com s'infereix en l'ús del nom propi del poeta per firmar la cançó (v. 41) i relacionar-la directament amb les penúries exposades.

En una altra composició francesa, si bé el motiu objecte d'estudi es menciona de forma indirecta, podem detectar-hi una bona síntesi de totes les idees fins ara desglossades i de totes les qualitats atribuïbles al bastó d'Amor. Ens referim a *Qui bien veut amors descriure* (L 231,9), de Robert de Reims (s. XIII), un lament amorós de to didàctic. El *trouvère* hi recupera la dicotomia del dolç dolor i l'amplia servint-se de tot un ventall de conceptes oposats que li permeten definir el sentiment amorós com un fenomen ineludible i contradictori, arribant al punt àlgid ja en la segona estrofa:

Amors est large et avere,
 s'est qui le voi en retraie.
 Amors est douce et amere
 a celui qui bein l'essaie.
 Amors est marrastre et mere,
 primer bat et puis rapaie;
 et cil qui plus le conpere.
 c'est cil qui mains s'en esmaie.
 Et fole et sage est amors,
 vie et mors, joie et dolours.⁹
 (v. 11–20)

Dins d'aquesta descripció antitètica es posa especialment de relleu el fet que Amor, en la seva condició canviant i incontrolable, colpegi en primer lloc i després "endolceixi"¹⁰ la seva víctima, una imatge que es relacionaria estretament amb la composició de Raimbaut d'Aurenga. Per més que aquí la vara no s'esmenti explícitament, l'ús del verb *batre*, tal i com hem vist en els textos de Marcabré i Gontier de Soignies i podrem apreciar en els següents apartats, vincularia de forma evident la cançó de Robert de Reims al nostre motiu. El *refranh* d'aquesta mateixa composició, que il·lustra la doble naturalesa del sentiment afectiu («Et fole et sage est amors,/ vie et mors, joie et dolours»), ens remet precisament a dos dels grans temes que els textos analitzats utilitzen per cimentar el motiu de la vara: la follia i el dolor dolç,

9. Versos extrets de l'edició de MANN 1898, p. 30.

10. Segons el *Dictionnaire du Moyen Français d'atilf* [Web], *rapayer* es podria traduir per "endolcir", "suavitzar" o "calmar".

conceptes inherents a l'experiència amorosa. A més d'aquesta confluència temàtica, el vocabulari utilitzat en els quatre testimonis exposats és molt proper. A l'ús ja al·ludit del verb "batre" (amb el participi *batus* a L92,11) afegiríem els substantius que s'empren per fer referència al bastó: *verga* a BdT 293,18 i 389,10 i *vergant* a L92,11. Aquesta convergència temàtica i lèxica semblaria indicar que la mateixa vara que Marcabré maleeix és la que Amor fa servir per ferir i amenaçar Raimbaut d'Aurenga, atacar de forma traumàtica Gointier de Soignies i deixar malparat Robert de Reims.

Finalment, en àmbit alemany trobem un testimoni que se serveix del motiu de la vara d'una forma una mica diferent als textos romànics fins ara exposats, però que considerem oportú incloure en aquest primer apartat. A *Langez swîgen hêt ich mir gedâht* (L 72,31), Walther von der Vogelweide († ca. 1230) reflexiona sobre l'amor com a origen del cant trobadoresc i sobre com un servei cortès prolongat i constant pot derivar, irònicament, en l'arrogància i el menyspreu de la dama. El Minnesänger se sent enganyat i decebut per no haver obtingut cap tipus de recompensa després d'anys d'esforços i composicions, i clou la cançó amb la següent estrofa:

Bin ich in ir dienste worden alt,
 dâ bi sô junget sî niht vil.
 lîht ist mir mîn hâr alsô gestalt,
 daz si einen jungen haben wil.
 Nû helf iuch got, her junge man,
 daz ir mich rehent an der alten brût,
 und slâht mit sumerlatten dran!¹¹
 (v. 15–21)

El temps ha passat tant per a l'enamorat com per a la dama. Tot i així, el jo líric no ha perdut en cap moment l'interès per la senyora ni ha deixat de mostrar-s'hi servicial. Ella, en canvi, ja no veu en el trobador un potencial súbdit i/o amant i sembla haver desviat la seva atenció vers altres pretendents més joves. És per això que Vogelweide passa a tractar la dama de "vella" (terme estretament relacionat amb el vici i la luxúria) i acaba per renegar-hi mitjançant el que podríem considerar una paròdia del motiu de la vara. L'autor apel·la tots els homes joves perquè l'ajudin a venjar-se d'aquella a la qual ha cantat durant tants anys sense obtenir-ne res; l'instrument de venjança no és altre que les vares de l'amor, que han de colpejar la dama sense pietat. Concretament, les "vares estivals"¹²; és a dir, l'amor apassionat i ardent

11: «Si jo he envellit sota el seu servei,/ella tampoc no és que hagi rejoyenit./Els meus cabells s'han aclarit,/i ella preferiria tenir algú jove./Per tant, jove, que Déu t'ajudi/a venjar-me de la vella núvia/colpejant-la amb vares estivals!».

12. Entenent el terme "estival" com a "fresc", "tendre" o "jove", amb totes les connotacions sexuals que això implica.

dels joves pretendents, que ha de sotmetre la senyora igual com el jo líric havia estat fins ara sotmès a ella.

2. Collir la vara

Les tres composicions que presentem en el segon grup es caracteritzen per fer servir el motiu de la vara d'una forma pràcticament idèntica a la que hem vist fins ara, però amb una diferència crucial: el bastó és aquí recollit i a vegades també utilitzat per algú altre, ja sigui la dama o bé el propi poeta. El vocabulari és, per tant, molt proper al dels autors analitzats, però incorporant en dos casos el verb *cuelhir*.

El primer text que respon a aquest model és *Belh Monrueilh, aisselh que-s part de vos* (BdT 70,11), cançó en la qual Bernart de Ventadorn (1147–1170) expressa el dolor causat per una amant que l'ha traït i menyspreat. L'acceptació d'aquesta trista situació de desamor dóna pas a un seguit de reflexions de to didàctic que posen de relleu la naturalesa despietada de l'experiència afectiva, capaç de dominar els sentiments de l'enamorat i de fer-lo actuar de forma irracional. Les súpliques a la dama són debades i no fan més que augmentar-ne la inclemència. La imatge que es fa servir per reflectir la crueltat femenina i l'autoritat tirànica que la dama exerceix sobre el jo líric és de nou la de la vara, que, com en el cas de Marcabré, trobem al nucli de la composició:

D'aquestas mas fon culhitz lo bastos,
 ab que m'aucis la belazer qu'anc fos;
 tan m'atendiey en lieis, que la servis,
 que lauzengier e sospirs anguoissos
 e loncx dezirs e petitx guazardos
 m'an fag estar faiditz del sieu pays.¹³
 (v. 19–24)

Tota la pena manifestada es canalitza així mitjançant el motiu literari, que, simultàniament, assenyala el poeta com l'autèntic culpable del seu propi dolor; és ell qui, en enamorar-se, ha recollit el bastó amb què la dama el tortura i denigra. La idea es referma en els versos 31–32, on el trobador es descriu de genolls i deixant-se colpejar per l'estimada («Quant ieu li quier merce de genolhos,/ylh m'encolpa e m troba ocaizos»¹⁴ v. 31–32).

Tant el to general com els temes tractats a la cançó de Ventadorn els trobem també a *Plus que-l paubres, quan jai el ric ostal* (BdT 364,36), on Peire Vidal (1183–

13. Versos extrets de l'edició d'APPEL 1915, p. 66.

14. Segons el *Dictionnaire de l'Occitan Médiéval* (DOM) [Web], el verb *encolpar* pot tenir els significats de “culpar”, “acusar”, “sotmetre” o “colpejar”. La polisèmia juga a favor del motiu de la vara i no fa més que afegir encara més matisos a dos versos carregats de profunditat.

1204) es plany de la mortal sofrença que li causa l'altivesa de la seva dama, a la qual no gosa ni tan sols demanar pietat. Ja en la segona cobla, el jo líric manifesta la subjugació total a l'estimada i la resignació a la seva precària situació mitjançant el motiu no de la vara, sinó de les vares d'Amor:

Aissi com selh que bad'al veirial,
 que·l sembla bells contra la resplendor,
 quant ieu l'esgar, n'ai al cor la doussor,
 qu'eu m'en oblit per lieis que vei aital.
 Be·m bat Amors ab las vergas qu'ieu cueilh,
 quar una vetz, en son rial capduelh,
 l'imblei un bais don ara mi sove.
 Ai! com mal viu, qui so qu'ama no ve!¹⁵
 (v. 9–16)

Igual que Bernart de Ventadorn, Peire Vidal s'abandona a l'estimada, identificada aquí com un vitrall a contrallum que il·lumina el poeta i l'enlluerna amb la seva bellesa. Contemplant-ne embadalit la preciosa imatge, una dolçor envaeix el cor de l'enamorat, fent que s'oblidi de si mateix i deixant-lo totalment exposat a la voluntat de la dama. El temor, la submissió i la incapacitat d'actuar són els principals símptomes de l'enamorament que el poeta pateix, les vares que ell mateix va recollir en l'instant en què va caure rendit als encants d'ella i amb les quals Amor el maltracta de forma continuada. Una altra de les vares que el jo líric ha "collit", i la més important de totes, és un petó robat a la dama, el record del qual se suma als mals esmentats i tortura encara més el poeta¹⁶.

A la cançó *Ges del joi qu'ieu ai no·m rancur* (BdT 364,23), Peire Vidal se serveix igualment del motiu de la vara, que incorpora de nou a la segona cobla de la composició¹⁷. El trobador es lamenta del patiment vers el qual deriven totes les alegries proporcionades per l'amor i, en aquest cas, afirma no ser-ne ni culpable ni mereixedor. El desig per la dama li ha ennuvolat la ment i el porta pel mal camí, però ell prefereix suportar totes les penúries perquè sap que són una condició indispensable per obtenir allò que tant anhela («Mas ieu dic que tant sofrirai/tro que puesc'en

15. Versos extrets de l'edició d'AVALLE 1960, p. 317.

16. L'ús del motiu en aquests versos i el sentit general de la cançó de Peire Vidal presenten també grans semblances de contingut amb el lament de Gontier de Soignies (L92,11) prèviament analitzat; ambdues composicions es recreen en l'impacte visual que la dama ha causat en el poeta, parlen d'una dolçor que envaeix el cor i provoca un profund canvi de comportament, i exposen alguns dels símptomes fruit de la submissió absoluta a l'Amor.

17. De fet, tant en aquesta cançó com en l'anterior el motiu es troba dins de la cobla que conformen els versos 9–16, i fins i tot l'esquema de la rima dels dos testimonis és prou semblant: abbaacdd (BdT 364,36) i abbaacdde (BdT 364,23).

loc avenir,/qu'ab mos huelhs son bel cors remir»¹⁸ v. 21–23). Peire Vidal, tot i no posseir terres i béns en abundància, es descriu a si mateix com el millor *fin'amans* i tanca el lament entregant-se a la seva estimada, a la qual implora clemència. Com a punt entorn al qual orbita tota la composició i origen de tots els símptomes de l'experiència afectiva, la manca de pietat de la dama es materialitza en un atac directe i continuat al poeta:

Tant m'a salvatge cor e dur
 selha que·m bat de sos verjans
 qu'on plus li sui humilians,
 adonc me dona plus d'esglai,
 mais ieu cum fols, quan ven en plai,
 venh denan liei e no m'azir
 de parlar! E pueis me cossir,
 que trop me volh sobrecochar.
 (v. 9–16)

Tal i com hem vist a l'anterior text de Peire Vidal, la por i la bogeria es presenten com els símptomes principals de l'enamorament, així com la incapacitat d'articular ni una sola paraula davant de la dama. En aquest sentit, el motiu de la vara vincularia les nocions de follia i de la dolça imatge de l'estimada a la de la humiliació del poeta, relacionant estretament els tres testimonis desglossats en aquest segon grup. La particularitat d'aquesta darrera cançó de Peire Vidal dins de la nostra classificació seria que, tot i no contenir la idea de “collir” la vara, serveix de pont entre el primer grup i el tercer, que presentarem a continuació: per una banda, el bastó dóna forma als turments de l'experiència amorosa; per l'altra, té el seu origen i funcionalitat en la dama, no en el poeta.

3. La vara de la dama

La dolça mirada de l'estimada com a detonant de l'experiència afectiva és un tema que ha anat apareixent de forma recurrent en alguns dels textos prèviament analitzats. A les cançons que oferim tot seguit, la imatge no només passa a un primer pla per erigir-se com la idea central que el poeta manifesta, sinó que es fusiona amb el motiu de la vara per transmetre la mateixa sensació d'impacte directe i violent que hem vist en els dos grups anteriors. Els tres testimonis que hem identificat i classificat aquí, si bé se serveixen d'un vocabulari completament diferent entre ells, presenten una relació intertextual evident i molt més estreta que algunes de les composicions que hem vist. Dos d'aquests testimonis, de fet, estan vinculats per una contrafacció que ja va ser detectada

18. Versos extrets de l'edició d'AVALLE 1960, p. 140.

per SPANKE (1961, p. 300) i estudiada a fons per ZOTZ (2005, p. 17): ens referim a *Bien doit chanter cui fine amors adrece* (L 24,5), de Blondel de Nesle (ca. 1155–ca. 1210), i *Ich hôte ein merlikîn wol singen* (MF 78,15), d’Ulrich von Gutenberg († ca. 1220).

A aquestes dues obres, nosaltres hi afegiríem, com a peça precursora pel que fa al contingut, *Ar respian la flors enversa* (BdT 389,16), de Raimbaut d’Aurenga. Es tracta d’una rebuscada composició en *trobar ric* del mateix estil que la cèlebre sextina d’Arnaut Daniel. El poeta hi expressa l’estat eufòric que li proporciona l’amor, i que fa néixer al seu interior una primavera que contrasta amb l’hivern que l’envolta. Per més que tot estigui glaçat i mort, el goig de l’enamoramant manté el jo líric feliç i en estat d’esperança. L’únic que trenca aquest benestar són els *lauzengiers*, que posen traves a la realització amorosa i contra els quals, per desgràcia, no es pot fer res («no i val bastos ni giscles,/ni menassas (...)»¹⁹ v. 22–23). Tot i així, el poeta assenyala a la quarta cobla que l’autèntica barrera entre ell i la dama no són ni els seus odiats enemics, ni la distància, ni el clima hivernal, sinó la seva pròpia manca d’iniciativa:

Quar en baizan no·us enverse,
no m’o tolon plan ni tertre,
dona, ni gel ni conglapi;
mas non-poder trop m’en trenqui.
Dona, per cuy chant e sisle,
vostre belh huelh mi son gisclé
que·m castion si·l cor ab joy
qu’ieu non aus aver talan croy.
(v. 25–32)

La incapacitat d’actuar, símptoma al qual Raimbaut d’Aurenga es refereix com a *non-poder*, es connecta directament amb els bells ulls de l’estimada, descrits com dos fuets o bastons que ataquen i sotmeten l’enamorat²⁰. La mateixa idea d’embat que hem vist expressada pel trobador a BdT 389,10 es desenvolupa aquí amb més profunditat: els ulls de la senyora, aquestes dues vares letals, castiguen de forma continuada el cor del poeta i hi injecten el goig de l’amor, que porta a un pensament pur i, en última instància, al cant cortès. A través del motiu de la vara, Raimbaut d’Aurenga condensa en només quatre versos l’origen, la naturalesa i les conseqüències de la malaltia amorosa, definint-la sempre amb una terminologia vehement.

L’optimisme de Raimbaut contrasta amb el defici de Blondel de Nesle a *Bien doit chanter cui fine amors adrece* (L 24,5), on el *trouvère* es lamenta de les cuites que li

19. Versos extrets de l’edició de RIQUER 1975, p. 445.

20. Com a *mot-refranh*, la paraula *gisclé* apareix al llarg del text amb canvis de matís o de significat. RIQUER tradueix el *gisclé* del vers 30 per *látigos* (1975, p. 446), però també el podem entendre com a “garrots” o “bastons”, segons el *Dictionnaire de l’Occitan Médiéval* (DOM) [Web].

fan patir la dama i l'amor, per culpa de les quals se sent amenaçat de mort. El jo líric es defineix com l'amant a qui Amor maltracta amb major inclemència, però alhora admet ser ell mateix el culpable de la nefasta situació en la qual es troba («Las! Je suis cil qui plus grieve et jostise,/mes c'est auques per mon commencement»²¹ v. 26–27). El sentiment d'autoculpabilitat apropa aquest passatge a la idea central de composicions com les de Bernart de Ventadorn (BdT 70,11) i Peire Vidal (BdT 364,36), on els trobadors se servien precisament del motiu de la vara per materialitzar-lo. També podem relacionar la cançó de Blondel de Nesle amb la de Gontier de Soignies (L92,11): per una banda, ambdós *trouvères* accepten el turment com l'únic camí per arribar a l'estimada; per l'altra, fixen l'origen dels seus mals en l'instant en què van ser ferits pels dolços ulls de la dama, imatge que s'incorpora aquí a la segona estrofa i que es referma amb el motiu de la vara a les acaballes de la composició:

Molt fu amors corageuse et ardie,
 qui en mon cors vint ni que cuer assaillir²²;
 et si ne fu, qu'ele n'i venist mie
 s'ele cuidast qu'ele i deüst faillir;
 mes tant conoist volenté et desir
 qui de mon cuer ne se puet departir,
 d'un douz regart fist verge a moi ferir;
 las, mar la vi de si biaux euz garnie,
 se ma dame nel fist por moi guerir.
 (v. 37–45)

Amor, desprietat i valent, és descrit com una força que s'ha infiltrat dins del cos de l'amant i n'ha assaltat el cor amb violència, una imatge molt propera a la que utilitza Raimbaut d'Aurenga al vers 30 de BdT 389,16. L'òrgan del poeta, tot i així, també mostra d'antuvi una clara predisposició a l'experiència afectiva, ja que es nega a desprendre's de qualsevol tipus d'anhel amorós que se li inoculi (v. 41–42). Amor, conscient d'aquesta debilitat pròpia del *fin'amans*, transforma la dolça mirada de la dama en la vara amb la qual el colpeja, deixant-lo sotmès a la voluntat de l'estimada.

Ulrich von Gutenberg se serveix d'aquest lament amorós per compondre *Ich hôte ein merlikîn wol singen* (MF 78,15), on reproduceix el mateix esquema mètric en quatre de les sis estrofes que conformen la cançó. Si bé el text de Blondel està elaborat en decasíl·labs i el d'Ulrich, segons el còmput qualitatiu alemany, presenta un ritme de cinc síl·labes tòniques per vers, l'aplicació del còmput quantitatiu romànic

21. Versos extrets de l'edició de ZOTZ 2005, p. 18–22, que remetent a LEPAGE 1994.

22. Podem traduir el verb *assaillir* per “turmentar” o directament “atacar amb una arma” (*Dictionnaire du Moyen Français d'atilf* [Web]), idea que vincularia el fragment amb el motiu objecte d'estudi.

al text alemany fa que els versos de MF 78,15, com assenyala ZOTZ (2005, p. 27), encaixin amb l'estructura decasil·làbica francesa²³:

<i>Bien doit chanter cui fine amors adrece</i> (L 24,5)	<i>Ich hôrte ein merlikîn wol singen</i> (MF 78,15)
10a'	5a' (10a')*
10b	5b (10b)
10a'	5a' (10a')
10b	5b (10b)
10b	5b (10b)
10b	5b (10b)
10b	5b (10b)
10b	5b (10b)
10a'	5a' (10a')
10b	5b (10b)

El *Minnesänger* desenvolupa també els mateixos temes que el *trouvère*, fet que ens confirmaria el contacte intertextual i obriria la porta a la possibilitat que l'autor alemany hagués conegut l'obra d'altres poetes d'àmbit romànic. El jo líric d'Ulrich von Gutenberg també es presenta absolutament subjugat a l'estimada, que es mostra freda i despietada. De la mateixa manera, i encadenant les idees mitjançant versos molt semblants als de Blondel de Nesle, introdueix ja a la segona estrofa la imatge de la dolça mirada de la dama com a origen de l'experiència amorosa, metàfora que s'acaba de perfilar a l'estrofa immediatament posterior a través del motiu de la vara:

Ich wil iemer wesen holt mînem muote,
 daz er ie sô nâch ir minne geranc.
 Het ich vunden deheine sô guote,
 dâ nâch kêrte ich gerne mînem gedanc.
 Si schuof, daz ich mich vrôiden underwandt,
 die ich mir hân ze einer vrouwe erkant.
 Ich was wilde, swie vil ich doch gesanc;
 ir schoeniu ougen, daz wâren die ruote,
 dâ mite si mich von êrste betwang.²⁴
 (v. 19–27)

* La xifra fora de parèntesis es correspon al còmput qualitatiu. La que està entre parèntesis, al quantitatiu.
 23. Irich von Gutenberg deixa de banda, però, l'ús de les *coblas doblas* com a patró formal per a tota la cançó, tal i com indica també ZOTZ (2005, p. 27).

24. «Vull mantenir-m'hi eternament fidel,/de manera que sempre aspiro al seu amor./Si no n'hagués trobat cap de tan bona,/hauria reconduït de bon grat el meu pensament./Ella va aconseguir que em subjugués l'alegria/que he conegut per una dona./Jo seguia embogit, per més que cantés;/els seus bells ulls van ser la vara/amb la qual ella em va vèncer per primer cop». Versos extrets de *Des Minnesangs Frühling* 1988, p. 162. Traducció pròpia.

El poeta expressa la seva fidelitat envers l'estimada declarant que no ha conegut mai ningú tan perfecte com ella, d'aquí que el seu pensament sigui incapaç de centrar-se en cap altra dama. En el cas d'Ulrich von Gutenberg, i com ja havíem vist a *Ar respian la flors enversa* (BdT 389,16), el moment de submissió no és descrit com una experiència hipnòtica o traumàtica, sinó com una sensació de goig suprem que es prolonga en el temps²⁵. Aquesta felicitat és definida com una bogeria (v. 25) que incita al cant trobadoresc i lliga inevitablement el poeta a la senyora. El *Minnesänger*, cenyint-se a les formes dels seus predecessors, situa de nou l'instant de l'enamorament en el primer intercanvi de mirades entre els ulls del jo líric i els de l'estimada, identificats amb les vares d'Amor. Tot i la joia que va experimentar en un primer moment, aquests bastons que el colpegen fan que el poeta se senti injustament castigat per alguna falta no comesa i se senti menystingut per la dama. Ulrich von Gutenberg, igual que Blondel de Nesle, acaba per acceptar el patiment com l'única via d'accés a l'objecte de desig: «und wil gerne solhe not iemer liden,/diu von minnen mir so nahe gat» v. 39–40 («i estic sempre disposat a patir un dolor com aquest,/que per culpa de l'amor és tan profund»).

4. Batre's a un mateix

El quart i darrer grup que presentem es caracteritza per fer un ús del motiu literari encara més particular del que hem vist en el corpus poètic fins ara analitzat. En aquestes cançons, el jo líric no només recull o sosté la vara, sinó que és també ell mateix qui se'n serveix per colpejar-se. D'aquí que els textos que procedim a analitzar tot seguit emprin un lèxic que podríem considerar una barreja dels tres grups anteriors: a l'ús dels verbs *cuelhir*, *batre* i *ferir*, amb alguna lleugera variant, s'hi sumaria el predomini del substantiu *ram* per designar el bastó.

En una única ocasió, i de forma excepcional, la metàfora s'aplica a la dama enlloc del trobador: nosaltres hem inclòs aquest singular testimoni perquè, com anirem veient al llarg de l'apartat, gaudeix d'una posició estratègica en la xarxa de textos trobadorescos que contenen el motiu de la vara. Es tracta del lament amorós *La dousa votz ai ausida* (BdT 70,23), on Bernart de Ventadorn es defineix com l'amant a qui Amor ha decidit deixar de banda, aquell qui, per més que se cenyeixi a les ordenances de la *fin'amors*, és menyspreat i no obté cap tipus de benefici del seu patiment constant. En pocs versos, la composició esdevé una crítica ferotge a l'única peça que no encaixa dins del joc amorós: la dama.

Una fausa deschauzida
trairitz de mal linhatge

25. En ambdues composicions, el goig és referit com la principal força que subjuga l'enamorat: «vostre belh huelh mi son giscler/que-m castion si·l cor ab joy» (BdT 389,16 v. 30–31); «Si schuof, daz ich mich vröiden underwandt» (MF 78,15 v. 23).

m'a trait -et es traida,
 e colh lo ram ab que·s fer-;
 e can autre l'arazona
 d'eus lo seu tort l'ochaizona;
 et an ne mais li derrer
 qu'eu, qui n'ai faih lonc badatge.²⁶
 (v. 25–32)

La veu poètica increpa la senyora a qui fins aleshores havia servit i la descriu com a hipòcrita, desagradada i injusta, a més de recrear-se en la idea de traïció inherent a la mala conducta de la dama²⁷, amb la qual és impossible raonar. En aquesta ocasió, el trobador té un rol absolutament passiu en la representació del motiu literari; és ella qui recull la vara i qui es fereix a si mateixa. Podem entendre que el bastó és aquí la materialització de la falsedat, la traïció i/o la manca de pietat per la qual la dama ha optat, i que repercuteix negativament en la seva bona imatge dins del joc cortès en trencar amb la noció de *mesura* exigida pel mateix. És així com, traint el poeta, la senyora es traïx a si mateixa i es “colpeja” amb la seva pròpia falta.

Bernart de Ventadorn se serveix igualment del motiu de la vara a *Can vei la flor, l'erba vert e la folha* (BdT 70,42), una composició en la qual l'alegria de l'amor es converteix progressivament en un profund malestar causat per la incapacitat de sobreposar-se al sentiment afectiu. Pretendre dominar aquesta força, però, no només és impossible, sinó que entra en contradicció amb l'ideal trobadoresc: el *fin'amans* s'ha de deixar guiar per l'amor, encara que això impliqui, com exposa Ventadorn, aspirar a una dama inassolible i ignorar aquella que es mostra receptiva. Aquesta actitud irracional s'il·lustra a la cinquena estrofa de la cançó, on es presenta també la principal problemàtica del text:

Mas costum'es tostems que fols foleya,
 e ja non er qu'el eis lo ram no colha
 que·l bat e·l fer, per c'a razo que·m dolha,
 car anc me pres d'autrui amor enveya;
 mas, fe qu'eu dei leis e mo Bel-Vezer,
 si de m'amor me torn'en bon esper,
 ja mais vas leis no farai vilanatge.²⁸
 (v. 29–35)

26. Versos extrets de l'edició d'APPEL 1915, p. 134.

27. Podríem relacionar els versos 25–26 amb els versos 15–16 de *Belh Monrueh, aisselh que·s part de vos* (BdT 70,11): «per la colpa d'una fals'amayris,/qu'a fatz vas mi enjans e mespreyzos». En tots dos casos, Bernart de Ventadorn vincula el motiu de la vara a les nocions de menyspreu, hipocresia i traïció.

28. Versos extrets de l'edició d'APPEL 1915, p. 240.

La follia, que al testimoni anterior feia referència a l'absurditat d'un servei cortès sense recompensa, es connecta aquí amb el motiu de la vara. L'amant, que es delecta amb el mateix sentiment amorós que li provoca un sofriment terrible, s'identifica amb el boig que cull un bastó per colpejar-se a si mateix²⁹. Bernart de Ventadorn, però, no es lamenta pas del dolor que això li pugui causar, sinó del factor d'imprevisibilitat indissociable de la follia afectiva: la mateixa força imparable que va fer que s'enamorés de la seva dama, Bel-vezer, l'ha tornat a sotmetre i l'ha subjugat a una altra dona (v. 32). El trobador voldria deslliurar-se d'aquesta vara traïdora, però, com ha desglossat prèviament, li és impossible. En conseqüència, demana a la seva estimada, a la qual vol mantenir-se fidel, que entengui la situació i li doni esperances de ser correspost³⁰.

L'ús que Bernart de Ventadorn fa del motiu de la vara a 70,23 i 70,42 sembla haver influenciat ràpidament d'altres trobadors occitans coetanis i posteriors. Els dos exemples més rellevants d'aquest fenomen els trobem a *Razo e dreyt ay si-m chant e-m demori* (BdT 233,4, v. 28), de Guillem de Saint Gregori (ca. 1189–1230), i a *Era quan l'ivernz nos laissa* (BdT 173,1a, v. 32), de Gausbert de Poicibot (ca. 1220–1230), testimonis on ambdós autors incorporen la metàfora en contextos diferents però amb significats pràcticament idèntics als del seu predecessor. La influència de Ventadorn, però, no només no s'acaba aquí, sinó que s'estén més enllà dels dominis d'Oc. Durant la mateixa època en què tenim documentada l'activitat poètica del cèlebre trobador occità (segona meitat del segle XII), va viure en territori alemany un dels *Minnesänger* més destacats de la segona fase del Minnesang³¹: Heinrich von Veldeke († ca. 1190), del qual hem conservat la següent composició monoestròfica:

Swer den vrowen setzet huote,
der tuot dicke, daz übel stêt.

29. Si bé en aquesta ocasió el subjecte dels verbs no és el jo líric, sinó la vara en si, pel context es pot entendre que el bastó és l'instrument amb el qual l'enamorat, foll d'amor, s'autoinfligeix dolor. Una idea semblant, tot i que allunyada del context amorós, apareix en el poema èpic fragmentari *Aigar e Maurin*, de mitjans del segle XII: «(...) molt i fai grant foldat/cil qui nurrst lo basto ab ques bat» (BROSSMER 1902, p. 77, v. 862–863).

30. El poeta finalitza la composició manifestant la tristesa que li provoca aquesta follia amorosa («L'aiga del cor, c'amos los olhs me molha,/m'es be guirens qu'eu penet mo folatge» v. 43–44) i afirmant que no és ell mateix des que n'ha estat víctima, una idea idèntica a la que Gontier de Soingnies havia expressat a *Lan ke li dous chans retentist* (L92,11).

31. Fins ara encara no ens ha estat possible fixar una datació exacta de l'entrada de la influència trobadoresca occitana i francesa en el territori germànic. Sembla evident, però, que les cançons alemanyes canvien a partir de la segona fase del Minnesang (pels volts del 1170), batejada per TOUBER i MERTENS (2012, p. 85), precisament, com a *romanisierende Phase*. És a partir d'aquest moment, amb Minnesänger del sud-oest i de l'oest del Rin com Kaiser Heinrich (1165–1197), Friedrich von Hausen († ca. 1190) i Heinrich von Veldeke, quan la forma de moltes composicions alemanyes prenen la temàtica, la terminologia i els motius dels seus predecessors o contemporanis romànics.

Vil manic mán tréit die ruote,
 dâ er sich selben mite slêt.
 Swer den übeln site gevêt,
 der gêt vil ofte unvrô mit zornigem muote.
 Des pfliget niht der wîse vruote.³²
 (v. 1–7)

SCHNELL ja va vincular aquest breu testimoni a la tercera cobla de 70,23, posant de relleu l'evident semblança entre el vers 28 de Ventadorn i els versos 3–4 de Veldeke (TOUBER, MERTENS 2012, p. 138). L'articulació del motiu de la vara, en efecte, és molt similar en ambdós textos, sobretot pel que fa a l'ús del substantiu *ruote* (que es correspondria al *ram* occità) i, per descomptat, a la idea d'autolesió. El principal punt en comú entre els dos testimonis sembla raure en el significat metafòric de la vara en si: el que per al trobador occità encarna la traïció o la manca de mesura de la dama simbolitza aquí el recel de l'enamorat impacient. En ambdós casos, per tant, el bastó materialitza els mals costums de la dama o de l'amant dins del joc de la *fin'amor/hohe Minne*, actitud amb la qual es perjudiquen a si mateixos. Paral·lelament a aquestes clares convergències, el lèxic referent als verbs presenta lleugeres variacions³³, i l'afinitat entre passatges no exclou que els contextos poètics dins del qual s'insereix el motiu en cada composició siguin ben diferents. Bernart de Ventadorn, com hem pogut apreciar, es lamenta pel fet de sentir-se traït per la dama, mentre que Heinrich von Veldeke apunta a una direcció completament oposada oferint-nos una reflexió didàctica³⁴ que condemna la gelosia masculina i no té res de misògina (com és habitual, per altra banda, en el gruix de composicions del Minnesang).

A *Germania Litteraria Mediaevalis Francigena* (2012, p. 138), SCHNELL menciona de passada una altra composició del corpus trobadoresc occità que conté el motiu de la vara d'una forma semblant. Després d'haver analitzat el text en qüestió (el darrer que mostrem en el present article) i d'haver-lo comparat amb les altres peces, oferim una nova hipòtesi al respecte. El model de Heinrich von Veldeke sembla no haver estat Bernart de Ventadorn, o com a mínim no només ell, sinó també la Comtessa de Dia (finals s. XII–s. XIII), contemporània dels dos autors esmentats. A *Ab*

32. «Qui fa vigilar les dones/sol obrar malament./Molts homes porten el bastó/amb el qual ells mateixos es colpejen./Qui inaugura aquest costum nefast,/sovint està infeliç i d'humor irat./Això, el savi llest, no ho fa pas». Versos extrets de *Des Minnesangs Frühling* 1988, p. 128. Traducció pròpia.

33. Veldeke utilitza el verb *treit* (“dur”) enlloc de *colh* (“collir”), i *slêt* (“colpejar”) enlloc de *fer* (“ferir”), si bé ens agradaria fer notar que el propi Ventadorn, com hem vist, se serveix del verb *bat* (“colpejar”) a 70,42, un indicatiu que potser indicaria que el *Minnesänger* hauria pogut conèixer també aquesta altra cançó.

34. Com fan Robert de Reims (L 231,9), Gausbert de Poicibot (BdT 173,1a) i el mateix Bernart de Ventadorn (BdT 70,11).

joi et ab joven m'apais (BdT 46,1), una de les seves cançons més difoses³⁵, la *trobairitz* expressa la felicitat per un amor correspost a través de la lloança al seu amant, un personatge no identificat que és apel·lat al *refranh* amb el *senhal* de «Floris»³⁶. Els elogis augmenten de forma progressiva al llarg de la cançó, on s'acaba per descriure l'amant amb un seguit d'adjectius que el retraten pràcticament com l'arquetip d'amant cortès: («pro e gen»³⁷ (v. 25), «larc et adreig e conoissen» (v. 27). El to de panegíric s'enllaça des de la segona estrofa amb el nostre motiu literari:

Mout mi plai car sai que val mais
 sel q'ieu plus desir que m'aia,
 e cel que primiers lo m'atrais
 Dieu prec que gran ioi l'atraia;
 e qui que mal l'en retraia,
 no·l creza, fors qu'ie·l retrais:
 c'om cuoill maintas vets los balais
 ab q'el mezeis se balaia.
 (v. 9–16)

El jo líric dona les gràcies a qui fos que va facilitar que es conegués amb el seu estimat i posa de relleu que aquest no ha de fer cap cas de ningú que critiqui la seva perfecció, excepte si es tracta d'ella mateixa. La Comtessa de Dia es retrata així com l'epicentre de l'experiència afectiva; tot i ser ella qui entona el cant trobadoresc, la noble referma el seu estatus de *midons* des d'una situació privilegiada en afirmar que, dins del joc de la *fin'amor*, és l'única que té la potestat d'exigir res a l'amant. Aquesta idea s'il·lustra mitjançant el motiu de la vara: l'enamorat ha escollit aquella qui més el pot compel·lir i fins i tot danyar, és per tant ell qui ha “collit” el bastó amb el qual s'assota a si mateix si no es comporta com cal. Ens trobem així davant de l'única cançó analitzada en què la vara simbolitza una persona, en aquest cas la senyora (o la pròpia Comtessa de Dia).

Ara bé, per més que l'autora se serveixi del motiu literari d'una forma tan singular, podríem considerar el seu ús de la imatge com el punt d'intersecció entre les versions de Bernart de Ventadorn i de Heinrich von Veldeke, sent el més probable que fos influenciat pel primer i servís de model per al segon. Igual que als testimonis occitans de 70,23 i 70,42, a *Ab joi et ab joven m'apais* l'enamorat “cull” la vara amb la qual es colpeja, emprant exactament el mateix verb que Ventadorn als dos textos

35. Conservada als cançoners provençals ABDHIKTA.

36. En una clara referència al protagonista del roman del segle XII *Floris e Blanchaflor*, obra que la pròpia Comtessa de Dia cita també a *Estat ai en greu cossirier*: «car plus m'en sui abellida/fetz Floris de Blancheflor» (BdT 46,4 v. 13–14).

37. Versos extrets de l'edició de RIEGER 1991, p. 587.

que hem vist (*cuoill*). En la seva lloança envers l'amic, però, els versos que contenen el motiu literari s'allunyen de la crítica per entrar al terreny de la reflexió didàctica, que es prolonga al llarg de la composició, coincidint plenament amb el to i la funcionalitat de l'estrofa de Veldeke. Si anem un pas més enllà, podrem reconèixer com entre la Comtessa de Dia i Heinrich von Veldeke, a diferència del que havíem vist amb Bernart de Ventadorn, no només és el context poètic el que encaixa, sinó també el lèxic (que amb prou feines presenta variacions) i l'estructura sintàctica. A l'ús dels substantius *balais/ruote* i *balaiar/slét*³⁸ hi afegiríem el dels determinants *maintas/manic* i *mezeis/selben*, que sumats a la partició de l'alegoria en dos versos enlloc d'un de sol fan que ambdós fragments siguin extremadament semblants³⁹. Per si això fos poc, i de forma excepcional, la rima segueix el mateix esquema i fins i tot la mètrica presenten una certa similitud:

<i>Ab joi et ab jovens m'apais</i> (BdT 46,1)	<i>Swer den vrowen setzet huote</i> (MF 65,21)
8a	4a (7a')
7'b	4b (8b)
8a	4a (7a')
7'b	4b (8b)
7'b	4b (8b)
8a	5a (12a')
8a	4a (8a')
7'b	

En el quart i darrer grup de textos que hem analitzat, en conclusió, és innegable que l'ús del motiu literari de la vara parteix de les composicions de Bernart de

38. De totes les composicions analitzades, només la cançó de Comtessa de Dia fa servir els mots *balais* i *balaiar*. Tot i així, no perdem de vista que el verb *balaiar* significa "colpejar" (com "batre") i *balais*, que Bogin tradueix erròniament com a *brooms* (1976, p. 83), "vara" o "bastó". De fet, RIEGER opta en la seva traducció a l'alemany actual pel mateix mot que emprà Veldeke: *Rute* (1991, p. 588).

39. Considerem rellevant mencionar que una expressió molt similar apareix també al recull de faules *Ysengrimus*, de mitjans del segle XII: «Saepe sui dorsum caesoris virga cecidit» (SCHILLING, p. 176, v. 307). A partir del segle XIV, a més, la frase sembla estendre's per Europa i evolucionar fins a esdevenir un refrany, ja que és presentada com a tal al primer llibre de *Troilus and Criseyde*, de Geoffrey Chaucier: «For it is seyð, 'Man maketh ofte a yerde/with which the maker is him-self y-beten/in sondrey maner'» (*Online Medieval and Classic Library* [Web]). La locució devia calar especialment en territori alemany i neerlandès, tal i com demostra la seva presència en obres com el *Parzifal* de WISSE i COLIN («Aber manger die ruote bringet,/do man in selber mitte twinget» 1974, col. 91, v. 3995–3996) i en el recull de proverbis del segle XVI *Tunnicus* («Mancher macht eine Ruthe zu seinem eigenen Hintern», HOFFMANN VON FALLERSLEBEN 1967, p. 159). Molts altres usos i variants van ser documentats per Bebel a *Proverbia Germanica* (1897, p. 387). Tot apunta, en conseqüència, que a partir de la Baixa Edat Mitjana el nostre motiu (i, concretament, l'ús que en fan Ventadorn, Veldeke i la Comtessa de Dia) s'hauria estès més enllà de les formes trobadoresques.

Ventadorn, que tenen un fort ressò dins del propi territori occità. En l'únic testimoni alemany que hem detectat, no obstant, la projecció de la imatge sembla beure més de l'obra de la Comtessa de Dia. Si bé, a diferència del cas de Blondel de Nesle i d'Ulrich von Gutenberg, aquí no podem pas parlar de contrafacció, la relació que l'estrofa de Heinrich von Veldeke manté amb la de la *trobairitz* és una de les més inesperades i úniques dins del corpus analitzat, i potser convindria preguntar-nos si la hipotètica relació intertextual entre aquests dos autors (o entre d'altres *trobadors/trobairitz/trouvères* i *Minnesänger*) acaba aquí, o si aquesta convergència no és només la punta de l'iceberg d'una xarxa d'antecedents i d'influències molt més extensa i elaborada.

Bibliografia

Sigles

- BdT PILLET, Alfred, CARSTENS, Henry, 1933. *Bibliographie des Troubadours*, Halle: Niemeyer.
- KLD KRAUS, Carl von, 1952. *Deutsche Liederdichter des 13. Jahrhunderts*, Tübingen: Niemeyer.
- L LINKER, Robert W., 1979. *A Bibliography of Old French Lyrics*, University of Mississippi: Romance Monographs.
- MF MOSER, Hugo, TERVOOREN, Helmut, 1988. *Des Minnesangs Frühling*, 38. Auflage, Stuttgart: Hirzel.

Estudis i edicions

- APPEL, Carl, 1882. *Das Leben und die Lieder des Trobadors Peire Rogier*, Berlin: Druck und Verlag von G. Reimer.
- APPEL, Carl, 1915. *Bernart de Ventadorn. Seine Lieder, mit Einleitung und Glossar*, Halle: Niemeyer.
- AVALLE, D'Arco Silvio, 1960. *Peire Vidal. Poesie*, Milano: Ricciardi.
- BEBEL, Heinrich, 1879. *Proverbia Germanica*, Leiden: Brill.
- BEIN, Thomas, 2013. *Walther von der Vogelweide. Leich, Lieder, Sangsprüche*, Berlin: De Gruyter.
- BELTRAMI, Pietro G., SANTAGATA, Marco, 1987. "Razo e dreyt ay si·m chant e·m demori. Un episodio della cultura provenzale del Petrarca", *Rivista di letteratura italiana*, 5, p. 9-89.
- BOGIN, Magda, 1976. *The Women Troubadours*, London/New York: W.W. Norton & Company.
- BROSSMER, Alfred, 1903. "Aigar et Maurin, Bruchstücke einer Chanson de geste nach der einzigen Handschrift in Gent neu herausgegeben", *Romanische Forschungen* Jan. 1.

DEJEANNE, Jean Marie Lucien, 1909. *Poésies complètes du troubadour Marcabru*, Toulouse: Édouard Privat.

HOFFMANN VON FALLERSLEBEN, August Heinrich, 1967. *Tunnicius, die älteste niederdeutsche Sprichwörtersammlung*, Amsterdam: Rodopi.

LEPAGE, Yvan G., 1994. *L'oeuvre lyrique de Blondel de Nesle*, Genève/Paris: Slatkine/Champion.

MANN, Wilhelm, 1898. *Die Lieder des Dichters Robert de Reims*, Halle: Halle-Wittenberg Univ. Diss.

PATTISON, Walther Thomas, 1952. *The Life and Works of the Troubadour Raimbaut d'Orange*, Minneapolis: Univ. of Minn. Press.

RIEGER, Angelica, 1991. *Trobairitz. Der Beitrag der Frau in der altokzitanischen höfischen Lyrik*, Tübingen: Niemeyer.

RIQUER, Martí de, 1975. *Los trovadores: historia literaria y textos*, Barcelona: Planeta.

SCHILLING, Michael, 2020. *Ysengrimus*, Berlin/Boston: De Gruyter.

SPANKE, Hans, 1961. "Romanische und mittellateinische Formen in der Metrik von Minnesangs Frühling", *Der deutsche Minnesang*, 1, p. 255-329.

SHEPARD, William P., 1931. "A Provençal *Debat* on Youth and Age in Women", *Modern Philology*, 29, 2, p. 149-161.

TOUBER, Anton, MERTENS, Volker, 2012. *Germania Litteraria Mediaevalis Francigena (GLMF)*, 3, Berlin/Boston: De Gruyter.

WISSE, Claus, COLIN, Philipp, 1974. *Parzifal (1331 - 1336); eine Ergänzung der Dichtung Wolframs von Eschenbach*, Berlin/New York: De Gruyter.

ZOTZ, Nicola, 2005. *Intégration courtoise. Zur Rezeption okzitanischer und französischer Lyrik im klassischen deutschen Minnesang*, Heidelberg: Winter.

Recursos online

[Darrera data de consulta: 2023/03/23]

Bibliografia Elettronica dei Trovatori (BEdT), Sapienza Università di Roma
http://www.bedt.it/BEdT_04_25/index.aspx

Connecting Medieval Music. Digital Repertory of European Contrafacta
<https://medmus.warwick.ac.uk/?mlat=0.35&mlng=-0.35&mz=1>

Dictionnaire de l'Occitan Médiéval
<http://www.dom-en-ligne.de/dom.php?lhid=168A0m0K7ylXh3xVAFGocz>

Dictionnaire du Moyen Français (1330–1500), d'Analyse et Traitement Informatique de la Langue Française (atilf)
<http://zeus.atilf.fr/dmf/>

“Troilus and Criseyde by Geoffrey Chaucer”, The Medieval & Classic Literature Library (mcllibrary.org)
<http://mcllibrary.org/Troilus/>